



TITLE:

Qui chante la sérénade << Des rayons de l'aurore >> ? - la voix fantôme dans Une aussi longue absence

AUTHOR(S):

Morimoto, Atsuo

CITATION:

Morimoto, Atsuo. Qui chante la sérénade << Des rayons de l'aurore >> ? - la voix fantôme dans Une aussi longue absence. ZINBUN 2020, 50: 80-92

ISSUE DATE:

2020-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/250743>

RIGHT:

© Copyright March 2020, Institute for Research in Humanities Kyoto University.

Spécial Topic / Dossier spécial :

Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

Qui chante la sérénade « Des rayons de l'aurore » ? La voix fantôme dans *Une aussi longue absence*

Introduction : le clochard et les airs d'opéra

Une aussi longue absence, le film qu'a réalisé Henri Colpi en 1961 et dont le scénario a été rédigé par Marguerite Duras et Gérard Jarlot, n'a pas été jusqu'à présent l'objet d'une analyse minutieuse malgré son excellente qualité¹. Or, l'œuvre semble marquer un tournant dans l'évolution de l'écrivaine entre les années 1940-1950 où elle semblait encore chercher sa voie et les années 1960-1970 où elle a pu enfin construire son propre univers. Nous allons essayer de voir quelle place occupe ce scénario dans la production durassienne en nous référant aux œuvres antérieures et postérieures. Le problème de la Voix, et entre autres les airs d'opéra qui figurent dans l'œuvre, seront la clef la plus importante de notre réflexion.

L'histoire est bien connue : la patronne d'un café, Thérèse, dont le mari a été déporté et a disparu dans un camp de concentration Nazi, le reconnaît, après seize ans de « longue absence² », dans un clochard qui passe devant son café. Comme le montre aussi le film de manière impressionnante, ce clochard, bien qu'il soit amnésique, fredonne quelques airs d'opéra et attire l'attention de Thérèse et des gens. Il aime en particulier la sérénade « Des rayons de l'aurore » du *Barbier de Séville* de Rossini³, mais il chante aussi l'« Air de

¹ À part quelques comptes-rendus lors de la sortie du film, il nous semble qu'il y a peu d'études qui le traitent comme l'objet principal. Cf. Robert Harvey, Bernard Alazet, Hélène Volat, *Les Écrits de Marguerite Duras, Bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006*, IMEC éditeur, 2009. Hélène Volat, *Les Écrits de Marguerite Duras : Bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-* : on-line : http://hvolat.com/Duras/Duras_Bibliographie.html L'article de Mirei Seki est une précieuse exception (« La reconnaissance de la mémoire vide dans *Une aussi longue absence* de Marguerite Duras » [en japonais], *Bulletin d'études de langue et littérature françaises*, Société de langue et littérature françaises du Kanto, n° 12, 2003, p. 183-197).

² OC2, p. 186.

³ OC2, p. 149, 154, 173, 196.

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AUORE » ?

la Calomnie » du même opéra⁴ et un air de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti⁵. Thérèse remplace les disques du juke-box par des opéras, et met l'« Air de la Calomnie » pour attirer l'attention du clochard qui passe devant le café. C'est une scène inoubliable que celle où ils écoutent « Des rayons de l'aurore » assis côte à côte devant l'appareil⁶. Pourtant, bien que ces airs soient l'emblème du clochard, et qu'ils servent de lien au couple, ils n'ont étrangement aucun rapport avec le mari disparu, Albert Langlois. Car celui-ci ne connaissait pas du tout l'opéra⁷. Alors pourquoi Thérèse a-t-elle pu croire reconnaître son mari dans le clochard qui fredonnait les airs ? Qu'est-ce qui s'est passé dans son for intérieur ? L'intérêt principal du présent article réside ici.

Mais avant d'entrer en matière, rappelons brièvement ce qu'est la sérénade « Des rayons de l'aurore » chantée par le comte Almaviva dans *Le Barbier du Séville*. C'est un air que le comte adresse au début de la pièce à Rosina qu'il aime éperdument (et on sait qu'ils se marient à la fin et que Rosina se présente comme la comtesse dans *Le Mariage de Figaro*). Voyant le jour poindre à l'horizon, le comte souhaite qu'elle se réveille et apparaisse au balcon. Il s'agit d'une analogie entre le point du jour d'une part et l'apparition de la bien-aimée et l'accomplissement de l'amour de l'autre. Dans le film d'*Une aussi longue absence*, Georges Wilson, qui joue le clochard, chante les premiers mots de cet air (« Des rayons de l'aurore... »), quand, au début, il apparaît très tôt au matin ou qu'il passe à midi devant le café⁸. La partie retenue se borne pourtant à ces quelques premiers mots, et la suite, il ne peut que la fredonner en disant lalala... Quand il le chante après l'avoir écouté en italien assis avec Thérèse devant le juke-box, c'est toujours ces premiers mots qu'il prononce en français, et à la suite de Thérèse, jouée par Alida Valli, qui chante ensuite quelques mots en italien, le couple n'en fredonne que la mélodie. Il nous semble que, vu son contenu, la sérénade est pertinemment choisie comme leitmotiv de l'œuvre, parce que cet air qui voit l'accomplissement de l'amour dans le faible présage du point du jour peut être compris comme quelque chose qui exprime l'espoir que le mari revienne après

⁴ OC2, p. 161-162, 164.

⁵ OC2, p. 175. D'après le scénario, le clochard chante un air de *Lucie de Lammermoor* quand, poursuivi par Thérèse, il cherche des journaux sur le mont Valérien et trouve « quelque chose qui lui “ va bien ” ». Dans le film, en ramassant des chiffons et des journaux, il chante la sérénade « Des rayons de l'aurore » et fredonne l'air que chante Edgardo à la fin de *Lucie* (« Toi qui t'es envolée vers Dieu »), mais le chant s'arrête précisément au moment où il trouve une revue qui lui plaît (il semble chanter d'autres airs que ces deux-là, mais nous n'avons pas pu les identifier).

⁶ OC2, p. 179 et 196.

⁷ OC2, p. 185.

⁸ Les paroles de cette sérénade se trouvent dans le livre suivant : *Le Barbier de Séville, ou La Précaution inutile*, opéra-comique en quatre actes, d'après Beaumarchais et le drame italien, paroles ajustées sur la musique de Rossini, par Castil-Blaze, 2^e éd., Castil-Blaze, 1828, p. 4.

une « longue » nuit d'« absence » et que l'amour conjugal soit ainsi recouvré⁹. Mais le clochard est amnésique et Thérèse ne peut retrouver son mari. Dans un manuscrit, Duras a pensé à un moment à l'air « Le ciel luisait d'étoiles » de *Tosca*¹⁰, où, ayant écouté la cloche du petit matin, Cavaradossi se rappelle, juste avant son exécution, les moments heureux qu'il a passés avec sa bien-aimée Tosca. Ce chant si lugubre et déchirant n'irait pas bien avec l'univers d'*Une aussi longue absence*. Il est pourtant important de remarquer que, derrière la sérénade heureuse « Des rayons de l'aurore », il y a l'air tragique de *Tosca*, et que l'aurore qui semble indiquer un espoir est aussi celui du désespoir. Cela signifierait que, dans *Une aussi longue absence*, les retrouvailles d'un homme qui semble le mari sont colorées de la mort et de l'impossibilité de l'amour.

Autour de la reconnaissance : l'absence de l'identité et de la ressemblance

Or, pour réfléchir sur ce qu'est la rencontre de Thérèse et du clochard, tirons ici un second fil : *Une aussi longue absence* nous rappelle *Le Marin de Gibraltar*, le roman de 1952, en ceci qu'il s'agit dans les deux textes d'une femme qui cherche son amant disparu. Mais, à les examiner de plus près, on voit tout de suite qu'il y a aussi une grande différence concernant la *reconnaissance*. En général, quand on reconnaît quelqu'un après une longue période de perte de vue, on le fait par l'identité et la ressemblance. Pour en citer un exemple classique, Électre, dans *Les Choéphores* d'Eschyle, peut reconnaître son frère Oreste parce que les cheveux et les traces des pieds de celui-ci ressemblent aux siens à s'y méprendre et qu'il porte la toile qu'elle avait elle-même tissée. La très belle et riche Anna recourt à des indices finalement de même nature pour retrouver « le marin de Gibraltar ». Ce sont des caractéristiques comme la couleur des cheveux et des yeux, la taille, la voix, etc. : le marin est assez grand, il a des yeux bleus et des cheveux bruns, sa voix est « enrhumée » et il a une cicatrice à la tête¹¹.

⁹ Cette méthode symbolique, qui consiste à utiliser l'air selon la signification de la scène, apparaît aussi quand Thérèse passe l'« Air de la Calomnie » pour attirer le clochard dans son café (OC2, p. 179). Elle comprend l'amour qu'elle lui adresse comme quelque chose qui s'oppose à la société, comme c'est le cas pour le vice-consul, Anne-Marie Stretter et la narratrice de *L'Amant* qui sont tous critiqués par leur entourage à cause de leur amour. Thérèse passe aussi au juke-box « Una furitiva lagrima » de *L'Elixir d'amour* de Donizetti quand Alice lui fait remarquer que le clochard ne ressemble pas à son mari Albert (p. 185). C'est un air où, voyant Adina qui le repoussait verser une larme secrète, Nemorino se convainc qu'elle l'aime. Thérèse semble confier à cet air son sentiment que, malgré l'ignorance des gens, elle seule sait que son amour du clochard est certain.

¹⁰ OC2, p. 149, note 2 (p. 1665).

¹¹ OC1, p. 673-674, 708-709, 718-719, 757, 803-805.

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AUREOLE » ?

En revanche, le clochard d'*Une aussi longue absence* ne ressemble pas à Albert. Alice, la tante de celui-ci, énumère calmement les différences¹² : Albert avait des yeux « sombres » alors que le clochard a un regard « clair », « doux et vide »¹³ ; celui-ci est plus grand et fredonne des airs d'opéra que, comme on l'a déjà vu, Albert ne connaissait pas. Thérèse réfute les remarques d'Alice, mais elle est consciente de la différence entre les deux hommes : quand, se cachant derrière le rideau, elle écoute pour la première fois la voix du clochard qu'elle a fait amener au café par Martine, la serveuse, elle « grimace » sans pouvoir reconnaître la voix du mari¹⁴ ; et quand, après avoir écouté Rossini ensemble, il fredonne le même air, « elle l'écoute très gravement, [avec] une expression de douleur contenue sur le visage »¹⁵. Le Retraité murmure qu'il comprend son hésitation, parce que « la carrure », « la démarche » et « la voix aussi » sont différentes¹⁶.

Mais alors, comment Thérèse peut-elle croire que le clochard est bel et bien son mari ? La scène où elle le rencontre lorsqu'il passe devant le café est décrite comme suit :

Elle sourit au chant familier du clochard [...].

Il arrive sur Thérèse, un peu oblique, mais à peine, immense, comme une grande statue de l'île de Pâques.

Nous le voyons démesuré, géant. Le souvenir en marche dont aucune réalité n'est à la hauteur. [...]

Nous avons vu ses yeux grandir démesurément après sa personne, énormes et vides¹⁷.

Comme on l'a vu, sa voix et ses yeux ne ressemblent pas à ceux d'Albert. Si, néanmoins, Thérèse a pu éprouver un choc en disant tout bas que « c'est cet homme », c'est, d'après le texte, à cause de son regard « doux et vide »¹⁸. Un manuscrit avance d'ailleurs qu'avant d'envoyer Martine pour le faire venir au café pour la première fois, elle ressent

¹² OC2, p. 185-186.

¹³ OC2, p. 155, 157. On peut penser qu'en premier lieu, un regard « vide » signifie, suivant les mentions dans *L'Amour* et *Les Parleuses*, des yeux bleus (OC2, p. 1273-1274 ; OC3, p. 8. Cf. OC2, p. 1303, note 21 (p. 1836)).

¹⁴ OC2, p. 163.

¹⁵ OC2, p. 196. Cette expression de douleur de Thérèse semble négligée dans le film.

¹⁶ *Ibid.* Dans une didascalie, le clochard est appelé Albert, ce qui paraît affirmer l'identité des deux personnages, mais tout de suite après l'appellation revient entre guillemets (« Albert ») (OC2, p. 192).

¹⁷ OC2, p. 155.

¹⁸ OC2, p. 156 et 157.

aussi le même « choc » en écoutant sa voix qui chante¹⁹. Mais cette “ reconnaissance ” est étrange, parce que, précisément, ni sa voix ni ses yeux ne ressemblent à ceux d’Albert et que le mari ne chantait jamais d’airs d’opéra. A-t-elle vraiment *reconnu* une personne qui a été longtemps absente ? A-t-elle pu retrouver son mari malgré l’absence complète de ressemblances ? Ou, peut-être, est-ce quelque chose de tout à fait différent qui lui a donné le choc ?

Un homme qui a la tête trouée et des conduites régulières

Une comparaison d’*Une aussi longue absence* avec des œuvres postérieures servira de clef, et la figure du clochard amnésique et ses conduites régulières nous guideront dans la réflexion. Quelques remarques préliminaires : que le clochard ait été pris comme thème de l’œuvre vient d’un article du *France-Soir* du 20 octobre 1959²⁰ qui a inspiré Duras ; et même s’il s’agit d’un clochard, il ne semble pas appartenir au peuple pauvre et opprimé dont quelques exemples ont été décrits dans les premières œuvres, tels que la mère d’*Un barrage contre le Pacifique* (1950) qui, trompée par l’autorité coloniale, aurait acheté une concession qu’envahit régulièrement la mer ; une jeune bonne et un tout petit voyageur de commerce qui s’entretiennent dans *Le Square* (1955) ; et Madame Dodin qui doit s’occuper des poubelles des habitants dans *Des journées entières dans les arbres* (1954). La figure du clochard d’*Une aussi longue absence* nous amène plutôt à la mendicante du *Vice-consul* (1966) ainsi qu’au Fou ou l’homme qui marche de *L’Amour* (1971) et de *La Femme du Gange* (1973), en ceci qu’il s’agit dans tous ces cas de la perte de mémoire et de l’errance permanente.

Tous sont caractérisés par leurs conduites qui sont régulières mais dont la signification reste inconnue ou n’existe peut-être pas. Le clochard d’*Une aussi longue absence* est « un homme propre » et suit une règle particulière concernant les journaux qu’il ramasse par plaisir : « les vingt-cinq nœuds de la ficelle » du paquet de journaux ne doivent pas être coupés au couteau, et les exemplaires doivent être rangés de façon que les moitiés supérieure et inférieure en contiennent chacune « le même nombre » et que, « de quelque côté qu’on tourne le paquet, [ce soit] toujours la dernière page qu’on aperçoi[ve] » ; s’il

¹⁹ OC2, p. 209. Dans un manuscrit, c’est parce que le clochard a « ses yeux [d’Albert], son nez, sa bouche » et qu’elle en est « sûre » que Thérèse a fait venir Alice et le neveu (p. 210). Il est pourtant évident que, dans le texte définitif, cette reconnaissance par les ressemblances est prudemment évitée. À un certain moment, il y avait aussi l’idée que Thérèse lise au début cet article qui a inspiré Duras (p. 205-206), mais elle n’a pas été également adoptée. Ce fait se rapporte peut-être à notre discussion ultérieure. N’est-ce pas pour éviter l’effet de l’identité qui se fonde sur l’imitation et la répétition ?

²⁰ OC2, p. 1658-1659.

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AUREOLE » ?

se rend compte d'une erreur, il défait et refait les nœuds pour que tout soit en ordre. « Il exerce cette activité comme un travailleur : la seule différence c'est que nous n'apercevons pas la destination de cette activité²¹. » Mais ce qui nous intéresse le plus par rapport aux œuvres postérieures, c'est qu'il marche dans les rues de manière régulière. Martine et Thérèse savent qu'il passe en chantant devant le café exactement aux mêmes heures le matin et le midi²². Le Fou de *L'Amour* — il nous montre l'état ultérieur du Jacques Hold de *Lol V. Stein* — marche régulièrement tous les jours sur la plage de S. Thala, et la Femme — Lol — le poursuit : « son parcours est assez long, toujours égal » ; « Son pas à lui est régulier dès qu'il se met à marcher. [...] Ainsi chaque jour doivent-ils couvrir la distance, l'espace des sables de S. Thala²³. »

Il s'agit pour ainsi dire d'un monde où, après la disparition de la signification, ne restent que les mouvements réguliers du corps comme chez un zombi. Le texte décrit de manière impressionnante l'état actuel du clochard qui a perdu la mémoire à cause du coup à la tête qu'il a reçu peut-être d'un soldat nazi. Voici la scène où Thérèse danse avec le clochard qu'elle a invité à dîner :

Le clochard a le dos tourné à une petite glace à cadre noir fixée à la cloison de l'arrière-salle. Dans cette glace, Thérèse voit la cicatrice. Il est un homme qui a la tête trouée. Pareil à une maison bombardée, debout, mais détruite irrémédiablement. Et pourtant, il donne la parfaite illusion d'exister. Sait-il même que cette cicatrice existe ? Thérèse, face au reflet de la blessure, est parfaitement immobile. Elle a arrêté la danse. Le clochard, maintenant, s'étonne de cette interruption. Il se retourne pour regarder ce que Thérèse regarde. C'est son visage à lui qu'il voit dans le miroir²⁴.

Le thème de l'amnésique dont le corps se souvient quand même des pas de danse figure aussi dans *L'Amour* et dans *La Femme du Gange* qui a repris l'univers de *L'Amour*. Le Fou qui marche de *La Femme du Gange* est aussi un amnésique. Il commence à danser dans le hall d'un hôtel comme s'il se rappelait le bal d'autrefois. S'agit-il du bal où fut ravi le fiancé de Lol ?

Le Fou, la forme creuse du Fou est traversée par la mémoire de tous. La tête-passoire traversée par la mémoire du tout, ici incorporée aux murs.

²¹ OC2, p. 170, 175-176, 181.

²² OC2, 154-155, 179. Dans *Hiroshima mon amour* déjà, un homme passe dans la rue tous les jours à quatre heures du matin toujours en toussant (p. 23-24).

²³ OC2, p. 1269, 1281.

²⁴ OC2, p. 199-200.

Le corps d'animal se met à danser la première mesure de *Blue Moon*.

La tête chante, avance dans le chant. Le corps danse, suit la tête qui chante. Le Fou tient dans ses bras une femme imaginaire²⁵.

Il n'est qu'une « forme creuse que traverse le bruit du mot ». Le texte évoque par la suite l'image des « piliers de bois noir » qui sont en fait les « restes d'un casino municipal bombardé pendant une guerre »²⁶. Ici, le bâtiment bombardé n'est certes pas, comme c'était le cas dans *Une aussi longue absence*, la métaphore même de la personne, mais il est évident que cette image désigne indirectement le Fou.

À la lumière de ces remarques, on comprend clairement ce que signifie la cicatrice à la tête dans *Une aussi longue absence*. Comme on l'a vu, elle formait aussi une caractéristique concrète du « marin de Gibraltar » et fonctionnait comme un signe de son existence. Cette cicatrice vient de la blessure qu'il a eue lorsque la Rolls-Royce d'un homme riche qu'il allait assassiner l'a renversé ; et comme elle reste cachée « dans l'épaisseur des cheveux », seules les femmes qui l'aiment dans l'intimité peuvent savoir qu'il l'a²⁷. Certes, le « marin » pourrait n'être qu'un homme qu'Anna aurait créé par son imagination²⁸, et on peut douter toujours de son existence réelle, mais, quoiqu'imaginaire, cette cicatrice à la tête *est* une caractéristique concrète du « marin » et le symbole du lien spécial entre un homme et une femme. Par contre, dans *Une aussi longue absence*, elle ne fonctionne pas comme signe d'Albert, parce que Thérèse ne sait pas si son mari a cette sorte de cicatrice à la tête. La trace de blessure sur la tête ne signifie que le manque de mémoire et l'impossibilité de pouvoir jamais retrouver le mari parce que le clochard, même s'il est vraiment Albert, ne pourra recouvrer sa mémoire perdue. Ce n'est pas une caractéristique concrète désignant une existence réelle, mais simplement, un signe du manque, ou un signe qui ne désigne rien.

Que ce signe du manque apparaisse clairement dans *Une aussi longue absence* signifierait qu'il s'agit d'un tournant important dans l'évolution littéraire de Marguerite Duras. Et cela nous permettra de comprendre ce que Thérèse a vraiment rencontré lorsqu'elle croyait reconnaître son mari dans le clochard qui ne lui ressemblait pas à travers le *regard* et la *voix* de celui-ci.

²⁵ OC2, p. 1470.

²⁶ OC2, p. 1473-1474.

²⁷ OC1, p. 673-674, 803-804.

²⁸ Dans *Les Parleuses*, Duras explique comme suit : « Oui, elle [Anna] l'a créé de toutes pièces [...] Elle se l'est posé, là, dans la vie, comme une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu » (OC3, p. 46). En ce que le « marin » perd ses caractéristiques concrètes et s'approche d'un « Dieu », il appartient au même genre que le clochard qui est comparé, dans un manuscrit, non seulement à « une statue de l'île de Pâques » mais aussi à un Dieu (OC2, p. 215. Cf. p. 155).

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AURORE » ?

En ce qui concerne d'abord le regard « clair », « doux et vide²⁹ », il renvoie directement au regard vide et aux yeux bleus du Fou de *L'Amour* : « Ses yeux sont bleus, d'une transparence frappante. L'absence de son regard est absolue³⁰. » Dans *Les Parleuses*, Duras explique comme suit : les « yeux bleus » « n'[offrent] pas prise au regard », « c'est sans regard, bleu. Des trous »³¹. Compte tenu de cette connexion imaginaire, le chant du clochard peut être considéré comme une variante de celui du Fou qu'on a cité tout à l'heure³². Dans les deux cas, le chant résonne dans une tête creuse, vidée de la mémoire. La chair garde sa mémoire corporelle qui permet de danser avec le chant et qui supporte aussi les conduites régulières du clochard telles que la vie ponctuelle selon l'horaire et la manière délicate de mettre des journaux en liasse. Mais là, il n'y a pas de signification dont la tête doive se charger. Tout comme un bâtiment bombardé dont ne reste que l'armature, le corps continue à vivre mais la tête y manque. En un mot, l'air du clochard est un signe du manque comme cette cicatrice de la tête.

Un rapport ternaire

Si le clochard est ainsi un être creux, qui est-ce que, ou *qu'est-ce que* Thérèse a rencontré à travers lui ? Comme on l'a vu, elle est consciente du fait qu'il ne ressemble pas à son mari Albert. Le scénario est pourtant ambigu en ce qui concerne l'identité du clochard. Pour Alice et le Retraité, il est évident qu'il n'est pas Albert. Mais, même si Thérèse s'en est aperçue, quand elle demande au clochard s'il ne lui reste pas de possibilité de recouvrer la mémoire³³, elle semble croire qu'il est son véritable mari. C'est probablement parce que, comme le remarque Alice, Thérèse le voit avec « les yeux de l'amour³⁴ », qu'elle a perdu une vision claire et voit son mari dans le clochard qui ne lui ressemble pas. Mais, même si cela contient une certaine vérité, la prémisse de la *non-ressemblance* entre le mari et le clochard nous paraît bien étrange. Est-ce pour mettre en relief le thème banal de « L'amour est aveugle » ?

Notre hypothèse est la suivante : dans *Une aussi longue absence*, l'inexistence de l'identité ou de la ressemblance entre Albert et le clochard permet à celui-ci d'être comme un *troisième terme* qui se distingue du couple que forment Albert et Thérèse. Cette situa-

²⁹ OC2, p. 155, 157.

³⁰ OC2, p. 1273.

³¹ OC3, p. 8. On peut y ajouter le passage suivant d'*Auréli Steiner (Vancouver)* : « Ainsi, parfois, je vois la couleur liquide et bleue des yeux vides déjà pris par la mort du jeune pendu de la cour de rassemblement. » (OC3, p. 511)

³² OC2, p. 1470.

³³ OC2, p. 197.

³⁴ OC2, p. 184.

tion crée un *rapport ternaire* comme cet « être à trois » que remarque Lacan en discutant du *Ravissement de Lol V. Stein*³⁵. Autrement dit, après cette rencontre bouleversante avec le clochard, Thérèse est obligée de revivre l'amour et la mémoire de son mari toujours à travers cet homme qui ne lui ressemble en rien. Elle laisse non seulement se rompre le rapport *binaire* de l'amour normal avec Pierre en manquant à sa promesse de partir ensemble pour les vacances d'été. La mémoire de l'amour conjugal *binaire* avec Albert devient aussi impossible pour elle : Thérèse ne peut être en face de la mémoire de son mari qu'à travers ce clochard amnésique enseveli aux bas-fonds de la société, cet homme qui n'a qu'une tête creuse comme une maison bombardée.

Certes, ce rapport ternaire est un peu différent de celui du *Ravissement de Lol V. Stein*. On sait qu'Anne-Marie Stretter ravit Michel Richardson, le fiancé de l'héroïne, Lol, qui, plus tard, regarde d'un champ de seigle la fenêtre de l'hôtel où Jacques Hold et Tatiana Karl ont un rendez-vous secret. Suivant les deux acceptions du mot *ravissement*, elle sent un plaisir fort bien qu'on lui ait ravi quelqu'un. Ici, le rapport ternaire est composé d'un homme et de deux femmes, et Lol se trouve toujours dans une position exclue du couple. Dans *Une aussi longue absence*, Thérèse n'est pas évincée du rapport binaire : c'est le clochard qui intervient comme troisième terme entre elle et Albert pour rendre impossible une relation narcissique à deux. Elle ne peut adresser l'amour conjugal à son mari que par l'intermédiaire du clochard. Son amour à elle, obligé de passer par cette tête creuse, renvoie non pas à Albert comme à un des termes qui constituent le rapport binaire, mais nécessairement à l'absence absolue du mari.

Il nous semble que c'est une des significations qu'a le miroir dans la scène de la danse citée tout à l'heure. Voyant apparaître la cicatrice de son occiput dans la glace, Thérèse la regarde avec étonnement, mais quand le clochard se retourne, il n'y voit que son visage : cette scène, selon le texte, montre qu'il ne sait même pas qu'il a cette trace de blessure. Pourtant, si, comme le remarque Lacan³⁶, le miroir est un appareil narcissique par excellence et désigne le rapport binaire ordinaire, et si le miroir est un symbole privilégié qui montre que les deux personnes qui s'aiment et se regardent ne voient en fin de compte que leur propre désir dans l'autre, alors cette scène inoubliable peut se lire précisément comme la négation de cette relation à deux. Thérèse voit dans le miroir non pas l'objet de son amour mais la cicatrice ; son amour pour Albert ne constitue pas un rapport binaire de miroir mais renvoie au *manque* que cette trace occipitale symbolise ici. Cette situation est aussi mise en relief dans *Le Ravissement du Lol V. Stein*, quoique, comme on l'a

³⁵ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » [1965], in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 195.

³⁶ « Cette fonction est incompatible avec le maintien de l'image narcissique où les amants s'emploient à contenir leur énamoration et Jacques Hold aussitôt en ressent l'effet. » (*ibid.*, p. 195)

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AUREOLE » ?

vu, dans une relation ternaire un peu différente. Le texte explique comme suit la scène où Lol regarde la fenêtre de l'hôtel où Jacques Hold et Tatiana Karl ont un rendez-vous secret :

Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, *ce miroir qui ne reflétait rien* et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne³⁷.

En regardant « ce miroir qui ne [reflète] rien », Lol comprend que son amour ne se réduit jamais au rapport binaire narcissique, et qu'il va toujours à l'état où son objet reste ravi. Dans cette perspective, la différence entre le scénario et le film d'*Une aussi longue absence* remarquée tout au début du texte nous paraît assez intéressante. En effet, la préface affirme que la scène du film où le clochard invité au dîner fait le « cadeau d'une image découpée » à Thérèse se trouve « en contradiction essentielle avec le sens profond » de l'œuvre³⁸. À la différence de Georges Wilson qui montre parfois une complaisance timide, le clochard du scénario est plutôt indifférent à Thérèse. Il est certes comme un « miroir » en ceci qu'il rit si l'interlocuteur rit³⁹, mais ce « miroir » n'est pas celui du rapport narcissique à deux, montrant plutôt une certaine réaction automatique du corps.

Ainsi l'amour de Thérèse se trouve essentiellement dans un rapport ternaire. Il est pourtant aussi vrai qu'*Une aussi longue absence* occupe une place originale dans cet univers de l'amour typiquement durassien. Généralement parlant, la littérature de Marguerite Duras décrit souvent la tentative de détruire le rapport binaire et d'en sortir vers l'extérieur. La position de Lol dans *Le Ravisement* est un cas typique, et il est facile d'en trouver des exemples dans d'autres œuvres. Certes, le départ que la Sara des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) tente à l'occasion de la rencontre de Jean, l'homme au bateau à moteur, ne se réalise pas et elle semble continuer à demeurer auprès de son mari Jacques. Mais Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile* (1958) fait une tentative désespérée de s'évader de sa famille bourgeoise à cause du cri qu'elle a entendu lors d'un meurtre, de la rencontre avec un travailleur nommé Chauvin et enfin de l'alcool ; dans *Suzanna Andler* (1968) et *Baxter, Véra Baxter* (1976), Suzanna ou Véra essaie aussi de s'émanciper de la conjugalité bourgeoise en prenant un amant, Michel ; et si, enfin, Élisabeth dans *Détruire dit-elle* (1969) a une forte envie de vomir, c'est qu'elle exprime ainsi inconsciemment le refus du monde bourgeois auquel elle appartient (Anne Desbaresdes a déjà eu un vomis-

³⁷ OC2, p. 350. Nous soulignons.

³⁸ OC2, p. 125.

³⁹ OC2, p. 189.

sement de même nature⁴⁰). *La Musica* (1965) montre ce refus d'une autre manière : Michel et Anne-Marie rendent compte d'une forme tout à fait nouvelle — et pour ainsi dire impossible — de l'amour lors même qu'ils viennent de divorcer et que la séparation est devenue irrévocable⁴¹. Or par rapport à ces œuvres, la place d'*Une aussi longue absence* semble bien particulière. Car il ne s'agit pas ici de *sortir* du rapport binaire, mais de *dénaturer de l'intérieur* un rapport d'amour narcissiquement fermé — un amour bourgeois ou petit-bourgeois — en y faisant intervenir le clochard comme troisième terme *pour qu'apparaisse au cœur du foyer une folie*. En passant par l'espace vide du clochard, l'amour de Thérèse pour son mari se détourne pour se rapporter à quelque chose qu'on peut appeler « le manque ».

Qui chante la sérénade « Des rayons de l'aurore » ?

Récapitulons. Comme on l'a vu, les airs chantés par le clochard, à commencer par la sérénade « Des rayons de l'aurore », ne sont pas le signe du mari Albert, mais résonnent pour ainsi dire comme quelque chose qui ne signifie rien. Quand Thérèse a été pénétrée par le regard « doux et vide » du clochard et charmée par ses airs, son amour pour le mari devient celui qui va vers ce « manque ». Dans *Une aussi longue absence*, ce « manque » ne détruit pas le foyer pour l'ouvrir vers l'extérieur ; il existe plutôt comme un trou secrètement creusé à son intérieur. Thérèse semble en apparence continuer à aimer Albert, mais son amour s'est déjà altéré en quelque chose de bien différent : un amour coloré d'une folie.

Cette « folie⁴² » de Thérèse apparaît entre autres dans le fait que, tandis qu'elle devient elle-même de plus en plus « clochardisée » dans sa poursuite du clochard⁴³, elle reste soigneusement attentive à l'entretien ménager — ceci, entre parenthèses, correspond à l'envers à la méticulosité du clochard pour les journaux — voulant ainsi offrir à celui-ci un foyer consciencieusement arrangé à la place d'une vie misérable. Le scénario décrit comme suit l'espace auquel il est invité : « Elle met la dernière main à une table dressée dans une sorte de solennité simple. Deux couverts. La nappe est blanche. / Blancheur du linge de campagne des femmes d'ordre. » ; « Et surtout le fauteuil Voltaire qu'elle

⁴⁰ OC1, p. 1252.

⁴¹ Dans un manuscrit, il est clairement noté que leur « amour revient » après la délivrance du lien conjugal et qu'ils « [passent] ensemble la nuit de leur divorce » (OC2, p. 532). Cette intrigue simpliste est éliminée dans le texte définitif.

⁴² Cf. OC2, p. 178, 189.

⁴³ « [...] pour ce qui est de Thérèse donc, il va suffire de ces quelques heures pour que celle qui fut une femme d'ordre, une parfaite commerçante, soit déjà, au moment où s'engagera le dialogue après le repas du clochard, de son côté " clochardisée " » (OC2, p. 172)

QUI CHANTE LA SÉRÉNADE « DES RAYONS DE L'AUREOLE » ?

destine à Albert : un fauteuil canné, avec sur son cannage un coussin à fleurs retenu par quatre petits cordons aux quatre pieds. / Il faut que cette vision si simple soit si précise qu'on comprenne immédiatement ceci : pour le clochard, ce fauteuil à coussin dans cette pénombre signifie que, s'il s'y assoit, il renonce pour toujours à son interminable et passionnant labeur dans la lumière des quais⁴⁴. » Cette figure du clochard caractérisée par le dehors et la liberté se rapporte à celles de la mendiant errant de Savannakhet à Calcutta ou de « l'homme qui marche » sur la plage de S. Thala. En contraste avec leur folie liée à l'extérieur, celle de Thérèse est comme un trou fait au cœur même du foyer, qui garde son apparence régulière mais dont l'intérieur est déjà dénaturé, tout comme ce bâtiment bombardé dont il ne reste que la forme ou cette tête creuse du clochard.

Bref, la structure d'*Une aussi longue absence* consiste dans cette homologie de l'intérieur et de l'extérieur : *il y a une sorte de similarité entre le foyer creux de Thérèse et la tête vide du clochard amnésique*, et maintenant qu'Albert n'est plus, c'est celui-là seulement qui peut remplir ce trou au cœur du foyer. Mais lorsqu'en sortant du café après le dîner, il est appelé « Albert Langlois » par Thérèse et des gens, il s'enfuit instinctivement en se rappelant probablement des scènes d'« exécution⁴⁵ ». Avec sa tête creuse amnésique, il redevient ainsi un être errant au dehors et ne possédant aucune identité. Dans le scénario, Thérèse dit à la fin qu'en hiver il reviendra et qu'elle pourra le garder dans le foyer, mais il est presque évident que cela n'advient jamais. Ce qui peut remplir le vide intérieur ménager s'est échappé pour toujours vers l'extérieur, et Thérèse doit vivre la folie qui en résulte. Dans les manuscrits, on voit d'autres versions de la fin : par exemple, Thérèse, sachant qu'un camion a heurté le clochard, met un disque au juke-box, danse toute seule et devient folle au point qu'à l'Hôpital Sainte-Anne où elle est soignée elle ne peut plus reconnaître le clochard qui vient lui rendre visite ; ou bien, après le départ du celui-ci, elle visite sa cabane au bord de la Seine qu'elle trouve complètement vide⁴⁶. Comparé à ces versions momentanément envisagées, le texte définitif semble mettre en relief le manque qui se creuse dans le foyer en montrant une Thérèse qui attend dans son café le retour du clochard.

Les airs d'*Une aussi longue absence* sont le symbole privilégié de ce manque. Ils ne sont pas chantés par le clochard. C'est plutôt une mélodie qui résonne dans sa tête creuse, et qui, comme telle, atteint les oreilles de Thérèse dans son café-foyer. Elle essaie d'attirer le clochard par le « piège musical⁴⁷ » qu'est le juke-box pour enfermer cette mélodie venue du dehors dans le cœur même du foyer, mais au bout du compte elle

⁴⁴ OC2, p. 190, 191-192.

⁴⁵ OC2, p. 202. D'après un manuscrit, il s'agit d'« une salve de peloton d'exécution » (p. 211).

⁴⁶ OC2, p. 211, 215.

⁴⁷ OC2, p. 210.

ATSUO MORIMOTO

échoue. Si les airs ont pu charmer Thérèse bien qu'ils ne soient pas une caractéristique du mari Albert disparu, c'est que la voix du chant sert de lien entre ce vide extérieur qu'est le clochard et cet autre vide creusé à l'intérieur de Thérèse, ou en d'autres termes, qu'en résonnant avec la mélodie qui sonne dans la tête creuse du clochard, un vide s'ouvre aussi dans Thérèse pour que dans cet espace vacant une mélodie similaire résonne. *Que dans son propre sujet se creuse un manque qui communique au dehors absolu* — c'est cette *structure du sujet* qui est symbolisée par les airs du clochard venant d'on ne sait où et partant pour on ne sait où. Alors qui chante la sérénade « Des rayons de l'aurore » ? Personne ne la chante : ce n'est pas quelqu'un qui la chante. C'est la voix du manque qui résonne dans le vide. Autrement dit, puisqu'elle apparaît ne venant d'aucun être existant, il s'agit précisément de ce qu'on peut appeler une *voix fantôme*.

Atsuo MORIMOTO